

エルンスト・ヴァイス『貴族』における一人称の語り手
——他者の風景のなかで

富 山 典 彦

I

バルザック小説『真夜中の男たち』*Männer in der Nacht* (1925) を世に送り出したあと、次作の『ボエティウス・フォン・オルラミュンデ』*Boëtius von Orlamünde* (1928) を出版するまでに、エルンスト・ヴァイスは3年もの時間をかけてしまった。これまでほぼ毎年1本のペースで作品を公刊してきたヴァイス⁽¹⁾からすると、これは異例のことである。

しかしながら、『ボエティウス・フォン・オルラミュンデ』がベルリンのフィッシャー書店から出版された1928年は、ヴァイスにとってもっとも輝かしい年であった。この作品に対してアムステルダムオリンピックで銀メダルが授与されているのである。またこの年には、エルンスト・ローヴォルト書店からエッセイ集『不滅のもの』*Das Unverlierbare*, ウルシュタイン書店から5編の短編を収めた短編集『百鬼夜行』*Dämonenzug* も出版されており、3年の沈黙期間がこの多産な年の準備期間であったと考えれば、それはそれで一応の合理的な説明とはなろう。

ヴァイスは当時ベルリンに住んでいた⁽²⁾が、そのベルリンは、まさに「黄金の二十年代」の絶頂期であり、よもやその翌年の世界大恐慌で、この見せかけの輝かしい時代が終焉を迎えるなどとは、誰も予想していなかったことだろう。「兩大戦間時代の目撃者」⁽³⁾であるヴァイスにとっても、その作家活動の絶頂期であったことは確かである。ヴァイスの本を同じ年に出版したフィッシャー書店、ローヴォルト書店、そしてウルシュタイン書店は、当時の出版業界を代表していたが、ナチ時代の試練を超えて今日においてもなおドイツの出版業界を支えている⁽⁴⁾。

では、後に『貴族』*Der Aristokrat* と題名を変更される⁽⁵⁾『ボエティウ

ス・フォン・オルラミュンデ』にかけたヴァイスの3年は、何のための準備期間だったのだろうか。

前作であるバルザック小説『真夜中の男たち』で、ヴァイスは19世紀の巨匠バルザックを狂言回しとして利用している。バルザックの膨大な伝記のなかからペーテル事件に焦点が絞られて、バルザック自身はもちろん、ペーテルの弁護士、法廷での検察官、独房のペーテル、さらにバルザックの母までもが一人称の語り手として登場し、それぞれの「物語」を語っている。作品世界そのものは一貫して三人称の語り手によって支えられているが、一人称の語り手による「物語」が次々と並べられていて、一人称の語り手は言わば一枚一枚の絵を描く画家であり、三人称の語り手はそれらを並べて展示する美術館の学芸員、作品世界はこれの絵が飾られている美術館ということになるだろう。ヴァイスは、このような形で、一人称の語り手の新しい可能性を見出し⁽⁶⁾、そしてこの可能性を、次作の『貴族』において、さらに発展させたのである。

そもそも小説は、語り手がいて、その語り手が語るという行為によって成立している。シュタンツェルが語りの構造を図式化した⁽⁷⁾頃と違って、現在では語りの理論ははるかに多岐にわたり複雑化している⁽⁸⁾が、語り手が何者であり、物語全体の中でどの位置に置かれているかという問題の重要性それ自体に変わりはないだろう。ヴァイスは、前作『真夜中の男たち』において、物語の巨匠バルザックとぶつかることで、その後の作品のおもな形式である一人称の語り手への道を模索したのである。

もちろん、この作品のバルザックを、ヴァイス自身の伝記的事実に照らして、カフカに同定する論⁽⁹⁾もある。カフカが結核のためにウィーン近郊のサナトリウムで死んだことが、そして、外科医でもあったヴァイスがその医学

的知識を傾けてカフカを救おうとしたことが、『真夜中の男たち』のバルザックとペーテルの関係に擬せられている。

殺人事件の被告であるペーテルが死の床にあるカフカであり、救おうとしているバルザックがヴァイスということになる。しかしながら、語りの問題を軸にするならば、独特の語りの世界を展開したカフカがバルザックでなくてはなるまい。

この作品のペーテルも、自らの事件の顛末を語る語り手ではある。しかも、その同じ事件を、バルザックへの手紙では自分が無実であるという立場で語り、有罪が確定したあとの独房でバルザックと二人きりで会話したときには、妻を殺害するに至った自分の感情の襞を事細かに語っている。同じ事件が、別の語られ方をすることで、別の物語になる。物語は、語り手の語りによって創造された世界なのであり、この作品は、そのごく当たり前のことをヴァイスに再認識させたのである。そこに、友人であり偉大な語り手でもあったカフカをなくしたという伝記的事実を挿入してもよいだろう。

しかしながら、この作品において、ヴァイスはまだ、自分の独自の作品世界を創造してくれる語り手を得たとは言えない。その意味では、カフカの作品世界にはとうてい及ばない。この作品以後、ヴァイスは一人称の語り手による作品をいくつか書き残しているが、そのなかでヴァイスは、一人称の語り手による物語の世界の創造を試みている。

では、『ボエティウス・フォン・オルラミュンデ』の主人公であり、また語り手でもあるボエティウス・フォン・オルラミュンデとは、どういう語り手なのだろうか。本稿では、この問題を考察したい。

II

ぼくの名前は、ボエティウス・マリア・ダゴバール・フォン・オルラミュンデである。あるいは、オルラミュンデを自称している。歴史上のオルラミュンデ家の血筋は、16世紀に絶えてしまっているのだから。だから、ぼくの家名であるオルラミュンデは、ただの名称にすぎない。ぼくは別の由緒ある貴族の出ではあるのだが、その名前は言いたくない。オルラミュンデという誇り高い貴族の名を名乗ってはいるけれども、ぼく自身はたいした者ではない。ぼくの両親もひどくみじめな生活をしている。⁽¹⁰⁾

この作品は、このように語り始められる。作品の表題である『ボエティウス・フォン・オルラミュンデ』が主人公の名前であり、その主人公がまた作品の一人称の語り手でもある。作品の主人公である一人称の語り手が自分の体験したことを語るという、語り手と語られたこととの関係としてはごく単純な構図ではある。一人称の語り手であるワトソン博士がホームズの推理について、的外れな推理をしつつ語るのとは違う。しかし、この冒頭部ですでにボエティウス・フォン・オルラミュンデ（以下、たんに語り手と呼ぶ）は、オルラミュンデという由緒正しい貴族の名前が、本来の自分の名前ではないと告白している。

名前は、そのものがただそう呼ばれているだけで、そのものの実体ではないと考えると、語り手が自分をオルラミュンデと名乗っていることもそれなりに根拠づけられるのかもしれないが、それが家名、しかも歴史的に重要な貴族の家名ともなると、勝手に名乗ることは許されまい。語り手は、ボエティウス・フォン・オルラミュンデと名乗り、また、周囲からもそう呼ばれて

いる。しかし、それが、語り手の本当の名前ではないとすると、いったい、語り手は何者なのだろうか。

ここで、少し視点を変えて見ることにしよう。例えば、語り手がこの冒頭の箇所では自分の本当の名前を明らかにするか、あるいは、語りが進行していくなかでそれが明かされたとする。そのときその新しい名前にはどのような意味があるのだろうか。それもまた、オルラミュンデと同様、ただそう名乗っているに過ぎず、語り手自身とはほとんど関係などないだろう。どんな名前であれ、語り手はあくまでも語り手であり、作品世界のすべての事象も出来事も、この語り手の語りによってしか存在しない。言い換えると、この語り手は、自分が体験したことを事実として報告するという小説草創期の典型的な語りの状況ではなく、語ることの事実性を根拠づけるものが、語り手の一方的な主張でしかないということを示す証人のような働きをしている。読者は、この一人称の語り手によって語られたことを、ただそのまま受けとっていくしかない。その読者に対して、語り手は、さらにこう続ける。

そのことをご存じでしたか。幻滅なさいましたか。⁽¹¹⁾

語り手は、明らかに、ここで読者を自分の語りの世界に引き込もうとしている。かつて、マルティン・ヴァルザーは、カフカの語りについて、語りのパースペクティブが主人公のそれに限定されていることを指摘した、画期的なカフカ論⁽¹²⁾を公表した。それは、主人公が知り得た以上のことを三人称の語り手は語らず、したがって、読者は、主人公の眼と意識を通してしか作品世界を知ることができない、というものであった。この語りのパースペクティブについてのヴァルザーの指摘は、当時、とかく神秘的な世界へと迷い

込んでしまうカフカの作品世界を解く糸口としては画期的なものだった。ヴァイスの一人称の語り手は、ちょうどその三人称の語り手の役割を演じている。

しかも、語り手が語るという行為によって作品世界と関わっているのとパラレルに、読者は読むという行為によって作品世界を体験しているのである。ヴァイスの語り手がはたしてカフカのそれを超えたかどうかはわからないし、また、この作品においてこの語りの形式がどの程度成功したかについては、議論の余地はあるとしても、これがヴァイスの創造した一人称の語り手の機能である。

この作品以後、ヴァイスは一人称の語り手による語りの可能性を追い続ける。『貴族』以降の作品については、また別の機会に論じることになるが、少し先取りして言うておくとするならば、ハンス＝ハラルト・ミュラーは、亡命時代に書かれた『哀れな浪費家』*Der arme Verschwender* (1936) の一人称の語り手を「当てにならない一人称の語り手」と断定している⁽¹³⁾ ことを指摘しておこう。

このように、『貴族』においては、冒頭部ですでに、語り手は自分の疑わしさを堂々と告白し、そのことでまた、読者をこの疑わしい作品世界の言わば共犯者に仕立て上げているのである。読者は、たとえこの語り手が当てにならない存在だとしても、語り手の語る世界を共有していくほかない。そのことに念を押すかのように、語り手は、読者への問いかけのあと、さらにこう畳みかける。

両親はまだ往年の栄華の残滓を所有しているけれども、食にさえ事欠いている有様だ。この両親と一緒に、昔からの執事ダヴィットが暮らしてい

る。⁽¹⁴⁾

食にさえ事欠く有様なのに、執事を抱え、貴族としての過去の栄光にしがみついている両親、とくに父親は、一人息子である語り手に、すべてを託している。オルラミュンデがただの名前でしかないのに、その名前に父親は滅びゆく家の最後の力を傾けている。そのために、語り手は貴族としてふさわしい教育を受けるために、ある寄宿学校に送り込まれ、そこで少年時代を過ごし、現在は18歳になっている。

この貴族の子弟のための寄宿学校はオンダクレーといい、ベルギーの東部、国境からほど遠くないところにある。⁽¹⁵⁾

オルラミュンデという名前が疑わしいように、この場所もまた疑わしい。もしかして、ベルギーの地図を丹念に調べたら、この地名の場所を見つけることができるかもしれないが、たとえその地名の場所が実在していたとしても、それは何の意味もないだろう。もっとも、読者としては、この没落貴族の物語を、ハプスブルク帝国と重ね合わせてしまいかねない。この帝国の東部、国境からほど遠くないところ、などと語られたら、まさにあのヨーゼフ・ロートの世界を彷彿とするが、それはもちろん、後世の読者の話だ。それを察知したかのように、語り手は、いやここでは作者とすべきかもしれないが、「この光景は、ヨーロッパでもっとも理性的な国家であるドイツやオーストリアやスウェーデンでは起こらない」⁽¹⁶⁾と語ることで、ここがベルギーであり、ハプスブルク帝国ではないということを、敢えて強調している。しかも、「見かけがまだその正当性を維持しているカトリック国のベル

ギーで」⁽¹⁷⁾はこの光景が起こっていると述べられている。しかし、この駄目押しによって、読者は逆に、ここがベルギーではなくハプスブルク帝国ではないかという直観の正しさを印象づけられる。なぜなら、スウェーデンはカトリックの国でないとしても、ドイツの半分はカトリックであり、「エルサレム王」の称号をもつ皇帝フランツ＝ヨーゼフの君臨するオーストリア、あるいはハプスブルク帝国こそ、カトリックの伝統を継ぐ国だからである。

この作品の出版はハプスブルク帝国崩壊後だが、語りの時点は、あとで正確な日付が何度か語られることになるが、1913年、つまり、ハプスブルク帝国崩壊の直前ということになっており、没落貴族の末裔であると主張する語り手は、この帝国に生きていて、もしかしたら、この帝国と運命をともにするのではないかとさえ、予感してしまう。

ところで、この光景とはどのようなものなのだろうか。一例を挙げよう。華美な軍服に身を包んだ寄宿学校の校長が壇上に立って訓話を述べるが、その校長は「一度も火薬の匂いがしたことのない大佐の制服を着ている」⁽¹⁸⁾のである。オンダクレーの寄宿学校を代表する校長が、ただ見せかけだけの軍服を着ているように、この学校で行われている教育とは、貴族としての「見かけ」を身につけることである。その教育の結果、語り手は「騎乗したり、馬車を御したり、水泳をしたり、フェンシングをしたり、銃を撃ったりすることができる」⁽¹⁹⁾ようになっている。もちろんいわゆる勉強もするのだが、それは、地理にせよ歴史にせよ、軍人として必要な知識に重点が置かれている。しかし、そういうことは、プロイセンとのケーニヒグレーツの戦いが示すように、実戦、とくに近代戦争では何の役にも立たない。オンダクレーでは、ただ見せかけだけの軍人、見かけ倒しの鉛の兵隊が製造されていて、それが落日の帝国の輝きに花を添えている。語り手が疑わしいように、

語り手の置かれている世界もまた疑わしい。これこそ、語りの場としての「他者の風景」の疑わしさである。

ところで、この作品は三部構成となっているが、語り手と語られたこととの関係は、ほぼ一貫してこの冒頭部のままである。たしかに、第一部は、ただ一人の友であるティトゥレルが海で溺れかかっているのを救助することで締めくくられているし、第二部は、オンダクーレの寄宿学校が全焼することで終わっている。第三部は、寄宿学校という居場所を失った語り手が故郷に戻り、執事ダヴィットの死と父親の死⁽²⁰⁾とを体験し、貴族の暮らしから離れられない母親と別れてただ一人工場労働者として生き続けるところで終わっている。語られたことを綴り合わせることで、この作品に語られていることの一応の「筋」は見えてくる。たしかに、筋はある。筋はあるのだが、この作品では、筋が大事なのではなく、大事なのは、疑わしい一人称の語り手による、時も場所も明確なのにやはり信頼できない語りの世界という独特の語りの構造なのである。このことについて、もう少し考えてみることにしよう。

Ⅲ

第一部の第二章は、「今でもぼくは、ある日、森に馬で行ったことを憶えている。」⁽²¹⁾という文で始まる。第一章が過去時称ではなく現在時称で語られていることに、読者はほとんど違和感をもつことはない。それは、語り手が、過去の出来事ではなく、現在の自分のことについて語っているからである。第二章は、すでに過去となったある日の騎行のことが語られるのだが、「今でも憶えている」という一言で、その過去の出来事は現在化される。こ

うして、森のなかでの「過去」の出来事も、第一章と同じように、現在時称で語られることになる。

もちろん、これは歴史的現在であり、過去時称で語られていなくてもよいのだ、という議論もあろう。しかしながら、物語の読者にとって、物語の時称がふつう過去時称であることは周知のことである。それを敢えて現在時称、しかも、第二章の冒頭で魔法の一言を口にすることで、語り手は、過去の出来事を現在時称で語り続けることに成功している。これが作者の意図でなくて何であろう。あるいは、語り手の読者に対する詐術だ、と評価してもいいだろう。読者は、語り手のこの詐術にまんまとはめられて、これから起こる出来事が、すべて現在時称で書かれていることを、そのまま受け入れてしまう。

主人公が体験したこと、行為したこと、あるいは観察したことなどを、まさに今語っている時点で回想しつつ過去時称で語るのであれば、語られたことの事実性を、たとえそれが語り手の虚偽であれ、保証していることになる。しかしながら、語り手と「現在」を共有することになった読者は、ここで読むことを放棄するか、それとも、さらに読み進めてこの物語の「現在」を語り手と共有していくほかない。

では、語られることのすべてが現在時称かというところではない。過去時称もあれば現在完了時称もある。第三章の冒頭部で、語り手は次のように語っている。

ぼくの年老いた父が最後にここに来てから、もう六ヶ月になる。ぼくはそのことをまだよく憶えている。というのも、それが父の最後の訪問だっ
たからだ。⁽²²⁾ (____は過去時称、____は現在時称である。筆者注)

ここでは、父が6ヶ月前にオンダクーレの寄宿学校を訪れたことが過去時称で語られている。しかし、その過去の出来事は、現在の語り手に巧みに取り込まれ、過去のことを語っているのが現在の語り手の行為であることを明らかにしている。語り手の語るという行為が現在のことであるというのは、それほど奇異なことではないが、ごく一部の例外を除いて、語られていることもまた語り手が直面している現在のことだとすれば、それは、物語における語るという行為を客観的に観察した場合、現実にはあり得ないことである。語り手をカメラマンに置き換えて、そのカメラマンが今この瞬間に、ビデオカメラで撮影している映像を、観衆がそのまま見ているようなものである。語るという行為そのものは「現在」であっても、語り手は語られた事実をその「現在」において体験することはできない。つまり、語り手は、体験しつつ語ることができないのである。だからこそ、過去時称が物語の時称という地位を得ているのである。

しかしながら、20世紀の小説は、この時間の壁との不可能な戦いを戦うべき課題を与えられている。なぜなら、20世紀の小説は、神の位置の語り手というものを素朴には措定できないところから出発しているからだ。『貴族』の一人称の語り手が、現在時称で語り続けるのも、この課題に対するひとつの答ではあろう。この問題については、また別の機会にもう少し深く考えてみたい。

第四章の冒頭では、現在完了時称が、これまた巧みに用いられて、現在時称での語りの不自然さをカバーしている。

ぼくの創造主である父のことや、ぼくのただひとりの友であるティトゥレルのことを、異常なほどに考えなくてはならなかったので、次の夜はあ

まりよく眠れなかった。⁽²³⁾

(____は過去時称, ____は現在完了時称である。筆者注)

そして、当然のことながらこれに引き続いて、「朝はまだ寝惚けていて、歩くとき敷居に躓いてしまう、ということが起こる。」⁽²⁴⁾と、今度は現在時称の文がくる。この冒頭部において、敷居に躓いたことが過去時称で、それ以前のことが過去完了時称で書かれているとしたら、それはごく普通の語りの時称形式であろう。父や友のことを考え、そのために夜は眠れず、翌朝は寝惚けて躓いてしまった、という一連の出来事がすべて過去時称で語られていれば、それもまたごく自然なことである。しかし、よく眠れなかったことを現在完了時称で語ることによって、語り手は、「躓いてしまった」という現在の出来事にそのままつないでいる。語り手は、前の夜に眠れなかったことを語った次の瞬間、躓いてしまったのだが、それは、語っているまさにその時点に起こったこととして語られているのである。こういう例は、この作品から、いくらでも引き出すことができる。

現実の時間が、現在という瞬間を媒介にして、過去から未来へと継続的に推移していくのとは違って、手の内から別のカードが切られるかのように、一気に別の時間へと飛び移っていく。さきほど現在時称で語られていたことは、もはや過去時称で思い起こされることしかできなくなる。もちろん、語りそのものは、その別の時に現在時称で続けられている。このようにして、この作品では、語りの時はいつもこのような「現在」なのである。

現実の時間は過去から未来へと流れていく……われわれは、ふつうそう考えている。しかし、時間というものをもう少し考え直してみると、現在のみがあって、過去も未来も存在していない、流れすぎていくのは時間ではな

く、現在に投影されているこの世界の方なのだ、という気もしてくる。時間論⁽²⁵⁾ということになると、筆者のようなドイツ文学者には荷が重すぎるので、このような議論はさておくとして、『貴族』の語り手は、本来は過去の出来事として語るべきことを、ほとんどすべて現在のこととして語っている。言い換えれば、語り手は、「永遠の現在」を生きていることになる。

とはいえ、この世に永遠など存在するだろうか。まして、限られた人生の時間を生きている人間に、そもそも永遠の現在などはない。いずれこの「現在」はどこかで終わりを迎える。その瞬間こそが死の瞬間であり、その瞬間が必ず来ることを、われわれは誰でも知っている。それはもちろん『貴族』の語り手にしても同じことであり、語り手の現在、すなわち、語るという行為は、その死の瞬間に同時に終わる。多くの小説が、主人公の死で終わっているのも、当然と言えば当然のことであろう。

語り手は、死ぬことを知らず、この「永遠の現在」ただ生き続けることのできる動物、とりわけ、乗馬の訓練で身近に接している馬への羨望を、「ぼくは動物をととても愛している。しかし、この愛の幾分かは嫉妬である。」⁽²⁶⁾あるいは、別の箇所では、「ぼくは動物を何よりも愛している。しかし、この愛の幾分かは嫉妬である。」⁽²⁷⁾と、ほとんど同じことを繰り返して述べている。動物は、この「永遠の現在」に終わりがあることを知らない。そんなことを知らなくても生きていけるし、むしろ、死というものの存在を知っているのに死そのものを体験することができない人間は、現在というこの瞬間の危うさに、いつも危機感を抱いていなくてはならない。

語り手は、至るところで「T.」とその「T. への恐怖」を語っている。いちいちその箇所を指摘するのも煩わしいほどであるが、この「T.」が何であるのかについて、語り手自身も、「それを名付けなくてはならない。しかし、

その名前にすらぼくは不安を持っている。それは死の恐怖なのだ。」⁽²⁸⁾と述べている。「T.」とはすなわち、Tod（死）のことであり、語り手は、口に出せないほどの恐怖をその「T.」に対して抱いている。この作品が出版された年に出た書評でも、「その本質的なテーマは死である。エルンスト・ヴァイスは T. と書いているけれども。」⁽²⁹⁾と、ともすると読者を混乱させかねないこの「T.」という暗号について解説されている。

では、語り手は、なぜ死というものを、それほどまでに恐れなくてはならないのだろうか。物語の語りに過去時称ではなく現在時称が用いられていることからその答を導き出すとするなら、死が訪れた瞬間に、この語るという「永遠の現在」が跡形もなく消滅してしまうからだ。もっとも、語り手自身は、そのような答を用意しているのではなく、いろいろな場面で、この死への恐怖と戦い、それを克服しようとしている。海で溺れかかった唯一の友テイトゥレルを救おうとするのも、語り手にとってはその試練の一つである。

この作品を、主人公が死への本能的な恐怖と戦い、最後には、父が死んだあと親戚の貴族のもとに身を寄せる母親とも別れ、工場労働者として「ぼくはひとりでここに残ることにしよう。しかし別れは、それほど辛いものではない。というのも、ぼくは父とこれまで以上に身近に生きていくつもりだからだ。もっと自分の仕事に生き甲斐を見出すつもりだからだ。」⁽³⁰⁾と決意するに至る主人公の精神的発展過程と理解するならば、それは典型的な教養小説ということになる。

ヨーゼフ・ロートも、やはり1928年の書評で、この作品が「いまどきの良い本がそうであるように、終わりではなく始まりで締めくくられる。人生、すなわち大文字の L. が続いていくのである」⁽³¹⁾と書いている。ヴァイスの「T.」に対してすかさず「L.」(= Leben) で応じる場所は、さすがにロー

トだと言えよう。そして、さらにロートはこう続ける。

この作品は戦争の直前で終わっている。ボエティウスが出征すること、工場から戦場に移っていくことが期待できる。もしかしたら作者は、このあとの続きを書くつもりかもしれない。⁽³²⁾

死の恐怖を幼いときから持ち続けている語り手は、寄宿学校の焼失と、執事ダヴィットの死、さらに「自分の創造主である」父の死と母との別れを通じて、この恐怖を克服し、輝かしい人生へと歩み出す、そんな希望が書かれているようにも見える。しかし、人生の輝かしい瞬間の次に奈落が待っていることをよく知っているロートは、皮肉にも、この作品の「続き」において、至るところに死が大きな口を開けて、まだ人生の時間を十分に持っているはずの若者を呑みこもうとしていることを予測している。この作品の続編が書かれることはなかったし、語り手が戦争で本物の死を体験することは語られなかったが、しかし、ヴァイスは、すでに続編に相当する作品を、第一次世界大戦直後に書いている。ヴァイスの作品のなかでは、唯一初版のみで市場から消えた作品『人間対人間』*Mensch gegen Mensch* (1919)⁽³³⁾が、それである。

ヴァイスは、いまだ一人称の語り手に出会う以前に、『貴族』の一人称の語り手の「その後」をすでに書いていたのである。その試みは、そのときまだ成功していなかったと言えるが、それから10年近い歳月を経て、戦争によって人間的感情も理性も、自分がそれ以前にいた世界のすべてを失ってしまう人間の、「永遠の現在」を作品にしたのである。その作品はもちろん、古典的な教養小説になるはずもない。

語り手は、語ることでしかその存在を維持できない。自分の容貌について語り、自分の周囲の人々や風景や、自分の内面にある死への恐怖を次々と語っていく。語ることは、語り手にとって、存在を維持する行為であるとともに、自分を他者化する行為でもある。語り手の語るという行為は、「他者の風景」のなかで「永遠の現在」を存続させるための、唯一の抵抗である。だから、生きる意志を強く抱いたところでこの作品は終わるが、それこそが、ロートの言うように、さらなる恐怖への道の始まりなのである。

本稿では、一人称の語り手の語りの時称に着目したが、現在時称で語られるが故に、語られていることの事件性よりも、例えば馬術に関する語り手の、というのはまた作者の詳しい知識と描写力に、読者は驚嘆させられる。作品出版の翌年に出たフリードリヒ・ブルシェルの書評⁽³⁴⁾にあるように。

また、作品のなかで何度か表明される語りの父への思い、あるいは、語り手と父との関係については、「父と息子」⁽³⁵⁾というこの時代の文学作品に共通した大きなテーマの枠組みにおいて、あらためて考察しなくてはなるまい。

*小論は、成城大学教員特別研究助成による共同研究「他者の風景」における研究の一端を公表するものである。

〔註〕

- (1) 医師から作家に転身した後、ヴァイスは1918年に『鎖につながれた獣たち』*Tiere in Ketten*, 1919年に『人間対人間』*Mensch gegen Mensch*と戯曲『ターニャ』*Tanja*, 1920年に短編『デーモンたちの星』*Stern der Dämonen*, 1922年に『ナーハル』*Nabar*, 1923年には短編『ホーディン』*Hodin*と悲喜劇『オリンピア』*Olympia*と短編集『アトゥア』*Atua*と『神明裁判』*Die Feuerprobe*, 1924年には犯罪ルポルタージュ

- 『ヴコブランコヴィッチ事件』 *Der Fall Vukobrankovics*, そして1925年にバルザック小説『真夜中の男たち』を出版している。
- (2) ヴァイスとベルリンとの関係について、以下の論文集がある。Vgl. Peter Engel: *Massenherberge mit Wohlwollen für den Fremden. Die Bedeutung Berlins in Werk und Leben von Ernst Weiß*. In: Margarita Pazi/Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): *Berlin und der Prager Kreis*. Würzburg 1991, S. 171–188.
 - (3) 拙論「忘れられた作家エルンスト・ヴァイスの肖像——両大戦間時代オーストリアの目撃者——」『オーストリア文学』4 (1988年) 参照。
 - (4) 当時の出版業界の事情については、わが国においても研究が公表されている。山口知三・平田達治・鎌田道生・長橋芙美子『ナチス通りの出版社ドイツの出版人と作家たち 1886–1950』人文書院, 1989年。
 - (5) たまたまウィーンの本屋で入手した、1930年に Deutsche Buch-Gemeinschaft が出版した版では、表題が *Der Aristokrat Boëtius von Orlamünde* となっており、また、扉にはオリンピックでの銀メダル受賞の上に、ドイツ科学芸術協会から1930年にアーダルベルト・シュティフター賞が与えられたことが記されている。なお、全集(註7参照) 巻末の年譜では、初版が出版された1928年にシュティフター賞も受賞したと記載されているが、これは年譜の不備であろう。
 - (6) 拙論「エルンスト・ヴァイスのバルザック小説『真夜中の男たち』——現実と虚構のはざままで」『ヨーロッパ文化研究』25集, 2006年3月。
 - (7) Vgl. Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964. ロマニストであるシュタンツェルは、この論文に先立って、「語りの状況」について、作品に即して分析している。Vgl. Ders.: *Die typischen Erzählsituationen im Roman: Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a.* Wien/Stuttgart 1955. そして、自らの「小説理論」を以下の著書に集大成している。Vgl. Ders.: *Theorie des Erzählens*, 4. durchges. Aufl. Göttingen 1989.
 - (8) Vgl. Matthias Bauer: *Romantheorie und Erzählforschung: Eine Einführung*, 2. Auflage. Stuttgart 2005, S. 86ff.
 - (9) Vgl. Margarita Pazi: *Entwicklung und Veränderung des Vater-Sohn-Motivs in Weiß' Werk*. In: Peter Engel (Hrsg.): *Ernst Weiß*. Frankfurt a.M. 1982, S. 284–297.

- (10) Ernst Weiß: *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Peter Engel und Volker Michels, Band 9: *Der Aristokrat*, Frankfurt a.M. 1982, S. 7. 以下 GW と略す。
- (11) Ebd.
- (12) Martin Walser: *Beschreibung einer Form: Versuch über Kafka*. München 1961 (邦訳: 城山良彦・田ノ岡弘子・加藤忠男訳『カフカ? ある形式の記述』サンリオ選書, 1973年)。
- (13) Vgl. Hans-Harald Müller: *Zur Funktion und Bedeutung des unzuverlässigen Ich-Erzählers' im Werk von Ernst Weiß*. In: Peter Engel und Hans-Harald Müller (Hrsg.): *Ernst Weiß — Seelenanalytiker und Erzähler von europäischem Rang: Beiträge zum Ersten Internationalen Ernst-Weiß-Symposium aus Anlaß des 50. Todestages Hamburg 1990*. Bern 1992.
- (14) GW, S. 7.
- (15) Ebd.
- (16) GW, S. 8.
- (17) GW, S. 8f.
- (18) GW, S. 9.
- (19) Ebd.
- (20) 父親は、その死に際して、一人息子である語り手に、祖父から受け継いで一度もはずしたことのない指輪を指から抜き取って渡すという象徴的な場面があるが、その日は、1913年8月28日であると語られている (GW, S. 149)。8月28日というのは、ヴァイス自身の誕生日である。ついですが、8月28日はゲーテの誕生日でもあり、ヴァイスはそれを誇りにしていたというが、この日に、父祖伝来の指輪が語り手に授けられることの意味については、言を弄する必要はないだろう。
- (21) GW, S. 11.
- (22) GW, S. 15.
- (23) GW, S. 20.
- (24) Ebd.
- (25) 中島義道『時間論』ちくま学芸文庫, 2002年, 参照。
- (26) GW, S. 20.
- (27) GW, S. 24.

- (28) GW, S. 22.
- (29) Bernard Guillemin: *Ernst Weiß und der T.* In: Peter Engel (Hrsg.): a.a.O., S. 84.
- (30) GW, S. 151.
- (31) Joseph Roth: *Boëtius von Orlamünde*. In: Peter Engel (Hrsg.): a.a.O., S. 89f.
- (32) Ebd., S. 90.
- (33) 拙論「エルンスト・ヴァイス『人間対人間』——人間の内なる戦争——」『埼玉医科大学短期大学紀要』第4巻（1993年）参照。
- (34) Vgl. Friedrich Burschell: *Boëtius von Orlamünde*. In: Peter Engel (Hrsg.): a.a.O., S. 91f.
- (35) 例えば、次の文献がヴァイスにおける「父と息子」の問題を中心に扱っている。Vgl. Margarita Pazi: *Entwicklung und Veränderung des Vater-Sohn-Motivs im Weiß' Werk*. In: Peter Engel (Hrsg.): a.a.O., S. 284–297.